

Socolovsky, Miriam

Crímenes imperfectos: La valorización financiera en dos películas argentinas

VII Jornadas de Sociología de la UNLP

5 al 7 de diciembre de 2012

CITA SUGERIDA:

Socolovsky, M. (2012) *Crímenes imperfectos: La valorización financiera en dos películas argentinas [en línea]*. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2272/ev.2272.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar> <http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

Crímenes imperfectos: la valorización financiera en dos películas argentinas

Por Miriam Socolovsky

Lic. en Realización de Cine, FBA-UNLP

Doctoranda en Cs. Sociales. FaHCE-UNLP

miriamsoco@gmail.com

Introducción

“¿Alguno de ustedes vio alguna vez un dólar?”. La célebre frase -pronunciada por Juan Domingo Perón durante su primera presidencia- adquiere múltiples resonancias a la vuelta de los años, a la luz de la experiencia de los veinticinco años de dominio del régimen social de acumulación basado en la renta financiera. El período 1976-2001¹ dejó marcas en la economía, pero sobre todo las dejó en la política y en la cultura. Entendemos que la interpretación de un proceso social total exige recuperar la visión de la sociedad como un espacio en el que los fenómenos se hallan, necesariamente, interrelacionados. Un régimen social de acumulación impacta en la forma de entender lo político, en las estrategias de vida de la comunidad, en las representaciones que surgen de ella. Incluso, una vez terminado su período de vigencia, sigue apareciendo en los gestos cotidianos. El hecho de que parte de los sectores medios haya tenido por mucho tiempo el reflejo de salir a comprar dólares ante cualquier rumor de inestabilidad (y que creyera que con eso valorizaba sus ahorros) está indudablemente relacionado con la experiencia de esos años: una memoria de veinticinco años de crisis frecuentes, tiempos en que los ministros de Economía ocupaban más centímetros en las páginas de los diarios que los propios presidentes de la Nación.

Al revisar las representaciones artísticas producidas en ese lapso, podemos encontrar una visión común sobre lo económico y lo político. En particular, si tomamos la producción fílmica, hallamos que una parte significativa de las películas estrenadas en esos años giran en torno a la cuestión de la crisis, la incertidumbre y la falta de perspectivas de recuperación. Vemos en muchos de estos relatos una violencia latente, la manifestación de

¹ La periodización se encuentra en Arceo y Basualdo (2006), Torrado (1994), Rofman y Vázquez Blanco (2011), entre muchos otros.

que se percibe que en algún momento, todo va a estallar. En este punto, debemos señalar que las obras de arte se toman como parte del proceso social material total (Williams, 2009), y por ende no deben concebirse como un reflejo superestructural. Si bien los protagonistas y sucesos que tienen lugar en el espacio de ficción son imágenes que no constituyen correspondencias directas con actores y hechos reales, no es menos cierto que la representación artística -en tanto producción material realizada por personas en un tiempo y un espacio concretos- está compuesta de ideas, pasiones y símbolos; y forma parte de ese “proceso conflictivo de construcción de significado” (Wright, 1999) al que llamamos cultura.

El ciclo transcurrido entre 1976 y 2001 tuvo un comienzo particularmente violento, que conjugó la violencia política del Terrorismo de Estado con la regresión en la distribución del ingreso más drástica que se recuerde. Podemos afirmar que esto se liga estrechamente con la construcción de nuevos conjuntos de símbolos y significaciones, y que, en el caso del cine de ficción, la evolución del régimen social de valorización financiera está presente en los temas abordados, en los discursos que se producen a partir de esos temas y en las elecciones estéticas que configuran esos discursos. Consideramos que el modo en que una sociedad se relaciona con el dinero y los objetos no se explica solamente desde el modelo económico vigente, sino desde la totalidad de las prácticas existentes. Como señala José Nun, el régimen social de acumulación es “una formación institucional compleja, producto de una historia particular, que da especial sapiencia a determinados actores y prácticas, que establece condiciones de recepción más favorables para ciertos discursos que para otros, y en cuyo contexto comienzan a cobrar sentido, por eso mismo, oposiciones y luchas que las restantes redes de relaciones también presentes pueden inhibir o potenciar” (Nun, 2001: 37). Hay un punto de partida que tal vez pueda sintetizarse en una serie de medidas políticas y económicas, pero también hay formas culturales que habilitan la implementación, reproducción y el sostenimiento del modelo -y por qué no, su cuestionamiento y puesta en crisis-.

En este trabajo examinaremos dos obras del cine argentino a la luz de algunas ideas elaboradas por Karl Polanyi en *La Gran Transformación*. Entendemos que la noción de incrustación o arraigo (*embeddedness*), así como el análisis que el autor propone sobre el pasaje de sociedades con predominio de los **patrones de reciprocidad y redistribución** a

la sociedad regida por la **motivación de la ganancia**, el concepto de **mercancías ficticias** y el de **doble movimiento** nos otorgan la posibilidad de revisar el modo en que se representan parte de las transformaciones sociales causadas por el neoliberalismo en el cine argentino. Por ello, las dos películas seleccionadas se realizaron (y transcurren) en momentos diferentes del régimen de valorización financiera: la primera, *Plata Dulce*, se hizo en 1982 y la historia que cuenta empieza después del Mundial de 1978, cuando la gestión de Martínez de Hoz implementó una serie de medidas de liberalización del sistema financiero. La otra, *Nueve reinas*, se estrenó en el año 2000 y da cuenta de la situación que desembocaría luego en el estallido del 2001. Es de destacar que ambas películas tuvieron muchos espectadores en el momento de su estreno y permanecieron un tiempo considerable en cartel, convirtiéndose en obras de relevancia dentro de la cultura popular: en particular, las referencias a *Plata Dulce* y a la frase célebre que el personaje de Federico Luppi pronuncia al final de la misma son habituales cuando se habla de situaciones de crisis, especulación y estafa.²

Crunchy, hecho en Grecia

En el análisis que Karl Polanyi efectuó sobre el capitalismo de mercado en *La gran transformación*, las Guerras Mundiales eran el resultado esperable de la crisis de aquella institución: esa paz de 100 años transcurrida desde la caída de Napoleón hasta 1914 estaba garantizada por el predominio de las altas finanzas y por el vínculo entre países generado por el patrón oro. Pero la violencia desmesurada que estalló con la Segunda Guerra Mundial estaba latente en el corazón mismo del sistema, que se sostenía sobre cuatro instituciones: el balance de poder entre potencias, el patrón oro internacional, el mercado autorregulado y el estado liberal. En consecuencia, la paz existía porque tal era el interés del sistema económico. Polanyi marca el origen del cataclismo en el esfuerzo del liberalismo económico por establecer un sistema de mercado autorregulado (Polanyi, 2006: 77). Consideramos que la noción de que las instituciones que sostienen al mercado actúan cómo ordenadores sociales se puede vincular con la Argentina de la valorización financiera,

² Por ejemplo, en 2009 la Agencia de Recaudación de la Provincia de Buenos Aires (ARBA), realizó una campaña gráfica cuyas consignas eran “Cuidate, Arteché” y “Ahora la plata dulce va a tener un sabor amargo”.

y nos permite entender ciertos patrones culturales generados por ese modelo. Asimismo, es de destacar que, aún una vez terminada la dictadura, hasta el 2003 predominó el concepto de que la misión del Estado era imponer el orden, y nunca potenciar o expresar el conflicto. Tal como señala Polanyi, la economía del libre mercado -y el orden político y cultural necesario para su desarrollo- es producto de la acción estatal, por lo que sistema de mercado e intervención no son términos excluyentes: “el liberal económico puede pedir que el Estado use la fuerza de la ley sin ninguna inconsistencia; puede apelar incluso a las fuerzas violentas de la guerra civil para restablecer las condiciones necesarias para un mercado autorregulado” (Polanyi, 2006: 205).

En este punto, debemos destacar que, si bien la obra de Polanyi se centra en el contraste entre el capitalismo de mercado y formas de interrelación de la economía en sociedades no capitalistas, juzgamos pertinente tomar las nociones de arraigo, dislocación, y formas de integración -que unifican de manera estable a los sistemas económicos- para pensar los cambios culturales producidos por el fin del Estado de Bienestar y la imposición de un Estado dedicado a sostener un modelo de Sociedad de Mercado, “donde la fuerza del mercado funciona como la principal ordenadora social” (Rofman y Vázquez Blanco, 2011: 23). En las películas analizadas podemos hallar las marcas de este modo de ser del Estado. Pero además, se pueden apreciar los efectos concretos de la economía, que son visibles cuando se intenta desplegar al mercado como institución autorregulada. En *Plata dulce* aparece representada la primera fase de estos efectos: al principio de la película, las dos familias protagonistas se sustentan con lo que produce la fábrica de botiquines de Carlos y Rubén, que son cuñados. Su situación no es mala, pero tampoco evoluciona. Carlos se encuentra con Arteché, un ex compañero del servicio militar, que lo convence de abandonar la producción e invertir en especulaciones financieras. La situación de Carlos, que empieza a trabajar para la financiera de Arteché y saca créditos para todo, mejora de inmediato. Mientras tanto, Rubén se encuentra acorralado por la apertura de las importaciones: sus clientes dejan de comprarle porque los botiquines taiwaneses son más baratos que los que él fabrica. A pesar de que no quiere dejar la fábrica, la deuda contraída con Carlos conduce a Rubén a venderla y con lo que obtuvo de la venta, pagar el crédito que le dio la financiera y poner el resto en un fondo de inversión. Ambos lo pierden todo cuando Arteché se fuga con el dinero y la financiera cae. A lo largo de toda la película vemos los resabios culturales de

una economía industrialista articulada con el Estado de Bienestar implementado por el peronismo: ese modelo había forjado lazos sociales que aparecen representados por el vínculo entre Rubén y Baraj (obrero de la fábrica) y sintetizados por Fink, un resignado fabricante de camisas que explica resignado “Nadie quiere comprar nacionales, todo importado, ¿y sabe por qué? Porque en Taiwán no hay obreros, hay esclavos”. Estos lazos sociales se ven cortados por el efecto de las fuerzas económicas. Si el Estado de Bienestar había actuado sobre la dislocación que el capitalismo producía en la sustancia “humana y económica, física y moral” (Polanyi, 2006: 85) de los habitantes de este país, el nuevo orden daba lugar a nuevas relaciones, en las que el capital concentrado y la banca tenían un poder cada vez mayor sobre la economía, con un Estado que aportaba a ese proceso mediante el desguace de gran parte del sistema de limitaciones que el Estado de Bienestar había creado para controlar al mercado. El modo en que esta nueva situación afecta a los sectores populares se representa a través de la figura de Baraj: él es el primero que al referirse al cierre masivo de industrias comprende la gravedad de la situación, que al principio Rubén festeja, hasta que el gesto adusto del obrero le hace entender el sombrío panorama en ciernes.

¿Hasta dónde llegó este cambio en las relaciones sociales? Eso es, precisamente, lo que da sustento a la trama de *Nueve reinas*: dos estafadores de bajo vuelo que se asocian por un día, para hacer la operación que ponga fin a sus apuros. Cuando finalmente lo logran y Marcos -el que se supone más experimentado- va a cobrar el cheque de caja que le entregaron a cambio de una plancha de estampillas falsificada, se encuentra con que el banco acaba de quebrar. Todo lo que proyectó sobre la suma que le iban a pagar se ha desvanecido. Y peor aún, el epílogo del film da una vuelta de tuerca inesperada: todo ha sido una puesta en escena del otro estafador, Juan, para lograr que Marcos le ceda su parte de la herencia a su hermana Valeria -que como descubrimos en el remate, es la novia de Juan-. El film transcurre en un momento en el que las formas de identidad se han visto drásticamente alteradas por el modelo económico. Ya no hay trabajadores que produzcan bienes de consumo ni capitalistas que inviertan en la producción. No hay, tampoco, una trama institucional que contenga a los sujetos, a los que han quedado fuera del sistema. Sólo queda la resignación o la negociación, capacidad que despliegan los estafadores. La conciencia de una situación en la que todo es falso o aparente les permite tener tácticas de

supervivencia. Desplazados por las ficciones de un modelo cuyo credo era la Ley de Convertibilidad, la forma de no caer fuera de los márgenes (ahí donde quedaban los excluidos) es la creación de otras ficciones, pequeñas estafas dentro de un sistema consagrado a las grandes. Las formas de integración de redistribución -en las que el Estado tenía un rol central- están desarmadas. “Crunchy” -lee Marcos del envoltorio de una golosina que acaba de robar- “Hecho en Grecia. Este país se va a la mierda”.

Lo que surge de esta comparación entre obras realizadas al principio y al final del régimen de valorización financiera, es que las instituciones que regulaban la vida social sufrieron una ruptura definitiva, que solo pudieron empezar a ser reconstituidas por el proceso democrático cuando “el modelo” se derrumbó. El credo liberal, esa “disposición mística a aceptar las consecuencias del mejoramiento económico, cualesquiera que fuesen” (Polanyi, 2006: 81), consagró al modo más abstracto y artificial del intercambio como forma de integración dominante.

En Argentina había existido un Estado que se había caracterizado por otra forma de integración, sostenida en un esquema que organizaba la producción de bienes, así como su distribución: el correspondiente a los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón, de 1946 a 1955. Si bien algunas entidades que centralizaban la producción de forma más orgánica fueron eliminadas o modificadas por posteriores gobiernos³, el Estado de Bienestar no empezó a desmontarse hasta que cambió el modelo de acumulación, en 1976. Es decir que en el momento en que se estrenó *Plata Dulce*, todavía existía una memoria social de esa otra forma de integración, de la antigua Sociedad de Trabajo (Rofman y Vázquez Blanco, 2011: 37) que contrastaba con una Sociedad de Mercado aún en ciernes: “lo difícil es asumir que estamos entrando a un nuevo país, estamos entrando al mundo”, dice Arteche, beneficiario del cambio. Los efectos del modelo años después, observables en *Nueve Reinas*, son los de una sociedad en la que la desintegración se ha impuesto. Se ha producido, en ese lapso, un tránsito violento de un patrón de integración a otro. Desde la perspectiva de Polanyi, este contraste entre lo que se representa en la obra de 1982 y lo que aparece en la del 2000, nos demuestra que la intervención estatal a favor de los sectores concentrados de la economía y de la banca fue imprescindible para la conformación de una Sociedad de Mercado. En primer lugar, porque la presión que introdujo el liberalismo para

³ Por ejemplo, el IAPI.

postular una economía desarraigada del proceso social total, en la que la sociedad se subordinara a la lógica del mercado, sólo pudo manifestarse a través de la política. En Argentina, el cambio de régimen de acumulación fue posible porque hubo un Estado terrorista que actuó de manera cruenta e implacable para liquidar cualquier forma de organización de la sociedad que pudiera ofrecer resistencia al nuevo orden: el principal blanco de la represión, antes que las organizaciones armadas, fueron los trabajadores. Miles y miles de delegados gremiales e integrantes de diversos sindicatos fueron secuestrados, desaparecidos, asesinados. Muchos otros fueron cesanteados y condenados al exilio interno. El proceso de liberalización hubo de completarse en democracia, con un Estado que nuevamente intervino de forma activa para garantizar lo que el mercado reclamaba: privatizaciones, Ley de Convertibilidad y Ley de Flexibilización Laboral, entre otras medidas. Por ende, el postulado liberal de que la economía de mercado está desarraigada de las otras dimensiones de la sociedad es falso.

Si me mandan al banco, voy contento...

Uno de los aportes centrales de la obra de Polanyi es su análisis de las ficciones que crea el liberalismo, entre ellas, la de que el mercado se autorregula. Para el surgimiento del mercado autorregulado es necesario que se constituyan las mercancías ficticias: trabajo, naturaleza y dinero. La inclusión de la mano de obra y la tierra en el mecanismo de mercado conlleva la subordinación de la sustancia de la sociedad a las leyes de mercado. Para Polanyi es fundamental subrayar el carácter ficticio de estas “mercancías”: mano de obra, tierra y dinero son vitales para el sistema, pero ninguno de los tres se concibe originalmente para su venta en el mercado. El trabajo es una denominación de una parte de la vida humana; la tierra, de la naturaleza y el dinero, del poder de compra. Por lo tanto, la economía de mercado es un artificio, un proceso de producción organizado bajo la forma de la compraventa y motivado por la ganancia. ¿Cuáles son los alcances y los límites de esas ficciones en un modelo en el que la ganancia se origina en una serie de especulaciones e intercambios de mercancías ficticias?

En estas películas la acción gira en torno al carácter intangible de lo que se intercambia. Al haberse abandonado el modelo productivo, sólo se intercambian papeles:

cheques, notas de crédito, pagarés, bonos y, en menor medida, papel moneda. En *Plata Dulce*, Rubén le compra a Carlos su parte de la fábrica con un préstamo que le hace la financiera que preside el propio Carlos. Rubén ahora es el dueño de la fábrica, pero está endeudado. Como la fábrica deja de vender botiquines por la apertura del mercado, la deuda crece y se le suman punitivos. Entonces Carlos convence a Rubén de vender la fábrica. Con la venta, Rubén cancela su deuda, pero el único bien que le queda para intercambiar es una cantidad de dinero, que invierte en un fondo de la financiera para vivir de los intereses. Con la quiebra de la financiera, pierde también eso. De este modo, se puede apreciar el modo en que se pasa de un estilo de vida organizado en torno a lo concreto (“los botiquines están ahí, los podés ver, los podés tocar”, dice Rubén) a otro en el que la economía se vuelve abstracta. “¿Dónde está la guita? Yo nunca la tuve en la mano...”, protesta Rubén. La pequeña fábrica, espacio donde los sujetos son reconocidos por lo que hacen y por sus relaciones interpersonales, es desplazada por la financiera, un ámbito despersonalizado que se expande porque en esa etapa “lo único que da guita es la guita”.

En *Nueve Reinas* contemplamos una vuelta de tuerca sobre el carácter artificioso de la economía de mercado: aquí las formas de la economía son la estafa, el fraude, el robo, el desfalco, la farsa. El hecho de que el intercambio se sostenga en una mercancía ficticia- el dinero- que a su vez da lugar a una serie de ficciones dinerarias (bonos y demás papeles), y la existencia de instituciones que sostienen precariamente esa ficción (el sistema bancario), en un contexto en el que nada controla al sistema financiero, alienta a los sujetos a responder al robo con más robo. La estafa, vista desde esta perspectiva, parece configurarse como un modo de responder a la crisis y al desamparo.

Al respecto, es importante señalar que este tipo de operaciones viene a desarmar la noción mercantilista de una economía desarraigada de las relaciones sociales, ya que las mismas, y la confianza de los individuos en las instituciones del Estado, son fundamentales para poder concretar la estafa. Así como las redes de relaciones son importantes para generar lazos de confianza también pueden generar situaciones de estafa y conflicto, “en mayor escala que si estuvieran ausentes”: la confianza que generan las relaciones personales también proporciona oportunidades para la estafa (Granovetter, 1985: 500). Una persona que confía en otra es más vulnerable que un desconocido absoluto. Por caso, la

malversación es imposible para quienes no tienen la confianza de otros para manipular cuentas. Además, las acciones que involucran fuerza y fraude son más eficientes cuando las sostienen equipos, entre cuyos miembros debe haber confianza. Estas relaciones son observables en las películas analizadas, en las que los vínculos personales son imprescindibles para llevar adelante el engaño: Rubén acepta negociar con Arteche porque Carlos dice que lo conoce, y Arteche apela todo el tiempo al hecho de haber estado en el servicio militar con Carlos para que éste le obedezca. Por otra parte, Marcos cae en la trampa que le monta su propia hermana en connivencia con un falsificador con el que él trabajó mucho tiempo, y Juan inventa relaciones familiares inexistentes para atraer la confianza de desconocidos de los que quiere sacar provecho. Pero lo más importante no son los lazos de confianza entre individuos, sino la relación de esos lazos con determinadas instituciones del Estado y con la banca privada.

Si bien la estafa existe más allá del régimen de acumulación, el de valorización financiera posee la particularidad de poner al Estado al servicio de la misma: en ambas películas los bancos y sociedades financieras, que deberían ser controlados por el Estado, tienen libertad de acción y un sistema legal que les permite realizar operaciones fraudulentas. Esto puede observarse en los finales gemelos de las dos películas: las dos terminan con un banco que quiebra y un montón de personas protestando en la puerta porque los responsables se fugaron con el capital. Sólo que en la primera la quiebra se muestra desde adentro y en la segunda desde afuera. Sin embargo, ambos protagonistas (Carlos y Marcos) han sido estafados. Carlos queda como único responsable del desfaldo de la financiera y va preso: “Pero si era todo legal”, intenta defenderse Carlos. “Este banco es una cáscara vacía”, le responde el licenciado, que a pesar de haber llevado todos los movimientos sale indemne. En *Nueve Reinas*, Marcos no puede cobrar su cheque -que de todas formas era falso-. “Los once integrantes del directorio convirtieron todo en líquido y rajaron, se llevaron 135 palos. El Central los dejó e intervino cuando no había nada”, le explica un conocido que trabaja en el banco. Las películas se centran en la idea de que los sujetos no pueden, en forma aislada, estafar al sistema o sacar ninguna ventaja del mismo, porque ese sistema cuenta con el respaldo más importante, el del Estado, y toda la trama institucional está pensada en función de que siempre gane el más fuerte.

Conclusiones

De quedarnos con lo que aparece representado en estas películas, podríamos pensar que en el período 1976-2001 el mercado presionó sobre la sociedad sin que ésta atinara a organizar una respuesta, que los artificios económicos habían logrado convertir a la sociedad en un accesorio del sistema. Sin embargo, la noción del **dobles movimiento** -también postulada por Polanyi- implica que a la presión que impone el mercado para autonomizarse por completo (cosa que como hemos visto, no es posible porque siempre depende de la acción del Estado), le corresponde un movimiento de autoprotección de la sociedad, que tiene dos dimensiones: moral y estatal. Y en la resolución de esta historia, la que aconteció fuera de los cines, la dimensión estatal (o mejor dicho, la memoria social de esa dimensión) tuvo un rol fundamental. Mientras haya leyes que impidan que alguna de las tres mercancías ficticias quede librada por completo al mercado, estas no pueden constituirse del todo como mercancía y eso torna imposible la constitución del mercado autorregulado. Es en ese punto donde debe jugar la política. Si “el espacio mismo de la economía se estructura como espacio político” (Laclau y Mouffe: 2004), las relaciones que se construyen en el ámbito de lo económico tienen al conflicto como elemento fundamental, perspectiva por completo distante de la visión marginalista, en la que los sujetos (consumidores, productores que son a la vez consumidores) se encuentran libremente en el mercado y buscan el beneficio mutuo y eficiente en el intercambio. Mark Granovetter (1985:484) señala que “la eliminación de las relaciones sociales del análisis económico quita el problema del orden de la agenda intelectual, al menos en la esfera económica”. Así las cosas, durante los veinticinco años que duró el régimen de valorización financiera en Argentina, predominó la noción de que la economía actuaba como ordenador social, con un Estado cada vez más activo en la cesión de protagonismo por parte de la política hacia la economía. La noción de que el Estado debía achicarse fue sostenida por todos los gobiernos que se sucedieron desde el 24 de marzo de 1976 hasta el 20 de diciembre de 2001. Asimismo, la idea de que la política debía deshacerse de los antagonismos aparece constante en los discursos de todos los presidentes democráticos de ese período, negando así la dimensión esencial de lo político. Si no había quien señalara a los adversarios, no había posibilidad de que los afectados pudieran dar curso al conflicto, a la lucha política. Esa incapacidad para identificar a los responsables del

desastre se sintetiza en la generalidad de la consigna “Que se vayan todos”, estandarte de la clase media afectada por el corralito. Las obras que analizamos (y la mayoría de las obras del cine argentino de ficción de ese período) muestran un proceso de transformación de las relaciones sociales en consonancia con el cambio de modelo económico. En esas relaciones se entrelaza la adaptación a las presiones del mercado con pequeñas tácticas que apuntan a la supervivencia antes que a la resistencia, y donde la esperanza de un cambio no pasa por la política o por la recuperación del Estado de Bienestar o el industrialismo, sino por el regreso a un pasado ilusoriamente beneficioso para todos: el del modelo agroexportador. Como podemos ver en la última escena de *Plata Dulce*, Rubén va a la cárcel a visitar a Carlos y se escucha un trueno: “Cómo llueve -dice- esto le hace bien al campo.” Ante la mirada estupefacta de Carlos, explica contento y esperanzado: “Con una buena cosecha nos salvamos todos. Dios es argentino”.

Tal vez porque el cine es un arte producido por esos sectores medios, la mayor parte de la resistencia social a la presión del mercado no fue representada en las pantallas. Aún con un movimiento obrero diezmado por la dictadura y atomizado -en buena parte regulado- por el menemismo, las organizaciones sindicales y las nuevas formas territoriales de identidad política sostuvieron la dimensión antagónica que es el fundamento de lo político, y de toda posibilidad de resistencia a la ofensiva capitalista. Es otra parte de la historia, que aún espera a quien la filme.

Bibliografía

Basualdo, Eduardo M.; Arceo, Enrique. *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006.

Blaum, Luis y Keifman, Saúl. “Contingencia y fetichismo. Variaciones en torno a Marx, Keynes y Polanyi. Ponencia, I Jornadas de Estudios Sociales de la Economía, IDAES y UFRJ, julio de 2006.

Granovetter, Mark. "Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness". *The American Journal of Sociology*, Vol. 91, N° 3 (Nov. 1985), pp. 481-510.

Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista*. México: FCE, 2004.

Nun, José. *Marginalidad y exclusión social*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Polanyi, Karl. *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México: FCE, 2006.

Rofman, Alejandro y Vázquez Blanco, Juan Manuel. "Al cierre del Bicentenario, dos modelos de país en disputa", en Vázquez Blanco y Fraschina (Comps.) *Aportes de la Economía Política en el Bicentenario*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

Torrado, Susana. *Estructura social de la Argentina (1945-1983)* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.

Wright, Susan. "La politización de la cultura" en Boivin, Rosato, Arribas. *Constructores de Otridad*. Buenos Aires: Eudeba, 1994.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.

Filmografía

Plata dulce. Argentina, 1982. Dirección: Fernando Ayala. Guión: Oscar Viale y Jorge Goldemberg, sobre idea de Héctor Olivera. Producida por Aries Cinematográfica Argentina.

Nueve reinas. Argentina, 2000. Dirección y guión: Fabián Bielinsky. Producida por FX Sound, Industrias Audiovisuales Argentinas S.A., J.Z. & Asociados, Kodak Argentina S.A., Naya Films S.A., Patagonik Film Group.

